

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

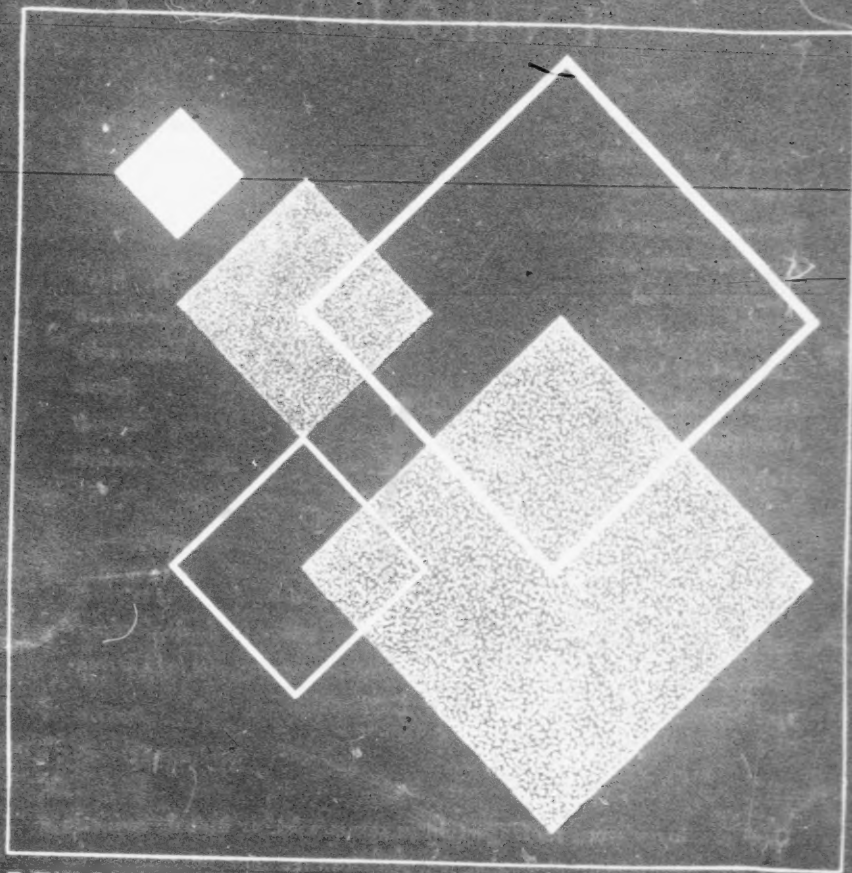
Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

8. A.

1938



T. VAN DOESBURG

TENTOONSTELLING
ABSTRACTE KUNST
STEDELIJK MUSEUM
AMSTERDAM 2-24 APRIL 1938

INHOUD

Comité van aanbeveling.

Eere-Comité.

Tentoonstellings-Commissie.

Lijst van inzenders.

Abstracte kunst	H. Buys
Kunst zonder onderwerp	Piet Mondriaan
Abstract of Concreet?	Kandinsky
De ontwikkeling van de nieuwe plastiek	Gorin
Constructivisme	Georg Schmidt
Hebben wij nog behoefte aan kunstenaars?	Dr. S. Giedion

N.B. *Demonstratie kleurenspeel instrument.* Tijdens de tentoonstelling zal op een nader aan te geven datum en uur, welke in de dagbladpers vermeld zullen worden, een demonstratie gegeven worden met het kleurenspeel instrument van Prof. Dr. R. H. Goldschmidt.

Deze catalogus werd samengesteld in samenwerking met de redactie van de „Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Kultuur” en uitgegeven door N.V. Uitgeversbedrijf „De Spiegel”, Prinsengracht 856 te Amsterdam.



30. VI. 1938.
h. 1785.

TENTOONSTELLING ABSTRACTE KUNST

STEDELIJK MUSEUM — AMSTERDAM — 2 APRIL 1938

Comité van aanbeveling

- E. BOEKMAN, Wethouder voor Kunstzaken der Gemeente Amsterdam.
Prof. H. M. E. CAMPENDONK, Hoogleraar aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam.
Mevrouw Mr. H. VAN DAM VAN ISSELT, Referendaris voor Kunstzaken der Gemeente Amsterdam.
Jonkvrouwe F. FEITH, Amsterdam.
Prof. W. A. E. VAN DER PLUYM, Hoogleraar aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam.
H. P. RAHUSEN, Amsterdam.
Prof. Dr. J. Q. VAN RECTEREN ALTENA, Amsterdam.
Mr. J. F. J. M. TIELENS, Amsterdam.

Eere Comité

- Prof. Mr. Dr. G. VAN DEN BERG, Amsterdam.
A. DUDOK VAN HEEL, Amsterdam.
F. DUWAER, Amsterdam.
A. GOUDSMIT, Blaricum.
E. Baron VON DER HEYDT, Ascona.
J. DE LEEUW, Laren.
E. VOM RATH, Amsterdam.
P. A. REGNAULT, Laren.
Mr. A. E. VON SAHER, Amsterdam.
Mr. O. SCHREUDER, Amsterdam.
J. N. SCHUYT, Amsterdam.
S. B. SLIJPER, Blaricum.
Mr. H. K. WESTENDORP, Amsterdam.

Tentoonstellings-Commissie

- H. BUYS.
Mevrouw P. VAN DOESBURG.
C. VAN EESTEREN.
A. ELZAS,
K. LIMPERG.
Jhr. D. C. ROËLL.
Jhr. W. J. H. B. SANDBERG.
M. STAM.

Lijst van inzenders

ARP, HANS

geboren 1888 te Straatsburg, opgeleid te Weimar, 1912 lid der groep „Der blaue Reiter”, 1916 een der stichters van het Dadaïsme te Zürich; te Parijs in contact met de surrealisten; werkzaam te Meudon bij Parijs.

1. Menschelijke concretie; pleister.
2. Relief in hout.
3. Plastiek.

BENDIEN, JAAP

geboren 1890, gestorven 1934 te Amsterdam.

4. Compositie.
5. Plastiek.

BILL, MAX

geboren 1908 te Winterthur (Zwitserland); thans werkzaam te Zürich.

6. Vier constructies: Variaties over een thema; 1935—1938.
7. Constructie; geelkoper en ijzer; 1937.

BRANCUSI, CONSTANTIN

geboren 1876 te Pestisani Gorg (Roemenië); thans werkzaam te Parijs.

8. De Visch.
9. Léda.
10. Miss N.C.
11. Nouveau-né.

CALDER, ALEXANDER

geboren in 1898 te Philadelphia (U.S.A.) 1919—1923 ingenieur, sinds 1923 schilder en beeldhouwer; 1926 te Parijs, thans te New-York.

12. Beeldhouwwerk.

DELAUNAY, ROBERT

geboren 1885 te Parijs, werkte in Spanje, Portugal, Frankrijk; thans te Parijs.

13. De Vensters.
14. Rythme.

DELAUNAY-TERK, SONIA

geboren in Oekraïne, werkte in Rusland, Duitsland en op reizen met Robert Delaunay, met wien zij gehuwd is; werkt thans te Parijs.

15. Olieverfschets; 1913.
16. Olieverfschets; 1914.
17. Waterverschets; 1916.
18. „De verre reizen”; 1937.

VAN DOESBURG, THEO

geboren 1883 te Utrecht, overleden 1931 te Davos. 1917 oprichter van het tijdschrift en de groep „Stijl”, 1920—1923 aan het Bauhaus, te Weimar en Berlijn, 1926—1928 te Straatsburg, 1928—1931 te Parijs.

19. Contre Composition VIII; 1924.
20. Contre Composition simultanée; 1929.
21. Décomposition; 1918.
22. Composition; 1924.

DOMELA-NIEUWENHUIS, CESAR

geboren 1900 te Amsterdam, na een naturalistische periode 1923 tot het constructivisme; 1926—1927 lid van de groep „Stijl”, 1927—1933 te Berlijn, sindsdien te Parijs.

23. Relief in kleuren; 1937.
24. Relief in kleuren; 1937.

FREUNDLICH, OTTO

geboren 1878, werkzaam te Parijs.

25. Open contour.
26. Universeele synthese.

GLEIZES, ALBERT

geboren 1881 te Parijs, werkzaam in Frankrijk, Spanje en Amerika, ook als publicist; thans te Parijs.

27. New-York; gouache, 1915.
28. „Majesteit”.

CORIN, JEAN-ALBERT

geboren 1899 te St. Emilion, werkt te Parijs, lid der groep „abstraction-création”.

29. Reliefcompositie.

30. Reliefcompositie.

H  LION, JEAN

geboren 1904 te Couterne, werkt thans te New-York, lid der groep „abstraction-création”.

31. Schilderij 1936.

HEPWORTH, BARBARA

geboren 1903 te Wakefield, Engeland; werkt thans te Londen.

32. Doorboorde hemisfeer; steen.

HERBIN, AUGUSTE

33. Schilderij 1915. Eigendom M. Arthur Sambon.

34. Schilderij 1937.

KANDINSKY, WASSILY

geboren 1866 te Moscou, studietijd te München, Parijs en in Italië, 1912 medeoprichter van „Der blaue Reiter”, 1919 aan de Academie te Moscou, 1922—1932 aan het Bauhaus te Dessau, sinds 1934 te Parijs; schilder en publicist.

35. Overheerschend paars.

36. Vastgehechte breekbaarheid.

37. Twee omgevingen.

KLEE, PAUL

geboren 1879 te Bern, 1906—1920 te München, 1912 medeoprichter van „Der blaue Reiter”, 1920—1929 aan het Bauhaus te Dessau, 1930—1933 aan de Academie te Düsseldorf, sindsdien te Bern.

38. Nieuwe harmonie.

39. Herfsttakken.

KOSNICK-KLOSS, JEANNE

geboren 1892, gehuwd met Otto Freundlich, werkzaam te Parijs.

40. Compositie.

KUPKA, FRANK

geboren 1871 te Opocna (Bohemen), werkte in Noorwegen, te Londen, sinds 1894 te Parijs.

41. Verticale vlakken II; 1912—1913.

LÉGER, FERNAND

geboren 1881 te Argentan, leerling der Ecole des Beaux Arts te Parijs, 1908 als reactie op het impressionisme tot constructieve vormopvatting; thans werkzaam te Parijs.

42. Stilleven, 1931.

43. Compositie, 1932.

LISZITZKY, EL

geboren 1891 te Potschinoc (Rusland), 1909—1914 aan de Technische Hoogeschool te Darmstadt, 1921 aan de kunstschool te Moscou, 1922—1923 met Theo van Doesburg en Mies van der Rohe oprichter der groep „g”, 1923—1925 met Mart Stam en Hans Schmidt uitgever van het tijdschrift „abc”; thans werkzaam te Moscou.

44. Compositie.

45. Compositie.

MAGNELLI, ALBERTO

geboren 1888 te Florence, werkzaam aldaar en te Parijs, waar hij thans gevestigd is.

46. Schilderij No. 0521; 1915.

MOHOLY-NAGY, LADISLAUS

geboren 1895 te Borsod (Hongarije); jurist, sinds 1916 schilder en typograaf, 1920 lid der groep „ma” te Boedapest, 1923—1932 aan het Bauhaus te Dessau, thans werkzaam te Londen.

47. Lal I.

48. Lal II.

49. Lal III.

MONDRIAAN, PIET

geboren 1872 te Amersfoort, 1910—1911 aan de Amsterdamsche Academie, 1919 lid der groep „Stijl”, 1932 oprichter der groep „ab-

straction-création", thans werkzaam te Parijs.

50. Compositie in blauw en geel.

51. Compositie van lijnen en kleur.

52. Compositie in blauw, rood en wit.

53. Compositie in blauw, geel en wit.

MOORE, HENRY

geboren 1898 te Castleford, Engeland; werkzaam te Londen, lid der groep „Axis”.

54. Vierkante vorm; 1936.

MOSS, MARLOW

geboren te Richmond (Engeland), thans werkzaam te Parijs, lid der groep „abstraction-création”.

55. Abstracte compositie.

NICHOLSON, BEN

geboren 1894 te Denham (Engeland); zoon van den schilder Sir William Nicholson, studeerde in Frankrijk, Italië en Amerika, lid der groep „7—5”, werkzaam te Londen.

56. Relief, 1936.

57. Schilderij, 1936.

PEVSNER, ANTOINE

geboren 1886 te Or  el (Rusland), opgeleid aan de academies te Kiew en St. Petersburg; 1911—1914 te Parijs, 1919—1921 te Moscou, thans weer te Parijs.

58. Constructie 1932; relief in brons en marmer.

59. Ruimtelijke constructie 1933; brons.

60. Constructie 1934; monument voor een vliegveld; marmer.

TAEUBER-ARP, SOPHIE

geboren 1889 te Davos, omstreeks 1920 leerares aan de kunstnijverheidsschool te Zürich, lid der groep „abstraction-création”, gehuwd met Hans Arp, thans werkzaam te Meudon bij Parijs.

61. Cirkel, wit; houtsculptuur.

62. Cirkels en rechthoeken op zwarten fond.

VAN TONGERLOO, GEORGES

geboren 1886 te Antwerpen, opgeleid aan de academies te Brussel en Antwerpen; 1917 lid der groep „Stijl”, 1932 lid der groep „abstraction-création”; thans werkzaam te Parijs, als schilder en theoretisch publicist.

63. Functie van rechte en kromme lijnen.

64. Plasti  k

VEZELAY, PAULE

65. Constructie.

66. Verschillende vormen.

67. Gespannen touwtjes.

VORDEMBERGE-GILDEWART, FRIEDEL

geboren 1899 te Osnabrück, opgeleid aan de Kunstnijverheidsschool en de Technische Hogeschool te Hannover; sinds 1919 abstract schilder, eerst te Hannover, 1936 te Berlijn thans te Zürich.

68. Compositie No. 91; 1935.

69. Compositie No. 107; 1937.

70. Compositie No. 110; 1938.

Het schilderij is een vrije schepping, een zelfstandig organisme, in den geest van den maker, geboren en gerealiseerd in de materie.

Theo van Doesburg.

Abstracte kunst

H. Buys

Tot de vragen, die de abstracte kunst oproept, behoort deze, of zij beeldende kunst kan worden genoemd, daar zij feitelijk „Gegenstandslos” is — kunst zonder onderwerp. De terminologie is verwarrend, immers Gegenstandslos is deze kunst slechts in zooverre, dat zij niet objecten beeldt, maar in de meeste gevallen de verhouding van den schilder tot het universele. Zij beweegt zich in het grensgebied tusschen kunst en filosofie. Was Picasso een der eersten, die in de schilderkunst kosmische krachten bespeurde, onze vroegere landgenooten Piet Mondriaan en Theo van Doesburg brachten deze ervaring onder woorden, architecten gelijk Van Eesteren, Oud, Rietveld en anderen herschiepen haar tot ruimtelijken vorm. Amadeé Ozenfant omschreef haar later in zijn werk „Art” als den „adem der eeuwigheid”. Deze nieuwe kunst, het nieuwe symbolisme, is vooral als wereldcrisis der kunst, als grondmeter van de crisis der cultuur van waarde en beteekenis. Hetgeen de tegenstanders „decadentie” noemen, is verbonden met de groote crisis, die het menschelijk scheppen op alle gebieden des levens ondergaat. De nieuwe kunst is overgangskunst, een brug naar een ander creatief vermogen. Een algemeen kenmerk van de kunstenaars, die tot de abstracten worden gerekend, is het streven naar overwinning van het naturalisme, waarbij sommigen, zoo de constructivisten (Tatlin, Liszitzky), uitgingen van de realiteit der natuurwetenschappen, anderen, b.v. de suprematisten (Malewitsch) aan het zuivere gevoel in de kunst de prioriteit toekenden (derhalve ook de intuïtie als kenbron beschouwden).

De meeste richtingen in de abstracte kunst maken een langzaam doortrekken van het kosmisch of universeel bewustzijn zichtbaar — daarom wordt zij door velen beschouwd als een phase in het geestelijk groeiproces van

den mensch, als etappe op den weg, waarlangs de mensch de zwaarste der aardsche gebondenheid allengs overwint. In de grootste exponenten der abstracte kunst valt de drang naar herscheppingen van het leven in kosmische schoonheid waar te nemen. Deze kosmische schoonheid is het doel van het wereldproces — een andere ontologie, een te scheppen zijnstoestand. Schoonheid is ontologisch en kosmisch — alle bepalingen der schoonheid zijn echter formeel en partieel.

In haar hoogste verschijningsvormen draagt de kunst van het begin der twintigste eeuw een symbolisch karakter en dit symbolisme spreekt van de roeping van den mensch tot een andere werkelijkheid. De abstracte kunst draagt bij tot het doorgronden van de wetten,



C. BRANCUSI (MARBRE)

LE MIRACLE 1936

waaraan het contact van den mensch met bovenzinnelijke gebieden is onderworpen; zij is de reflex van een bewustzijn, dat alle tijdelijke belemmeringen en verduistering ten spijt, uiteindelijk den mensch zal leiden naar

een hem transcendente realiteit. Daarom drage deze tentoonstelling bij niet slechts tot verruiming van den toegang tot ons tijdperk, maar tot verruiming tevens van inzicht en tot verheldering van het bewustzijn.

Kunst zonder onderwerp

Piet Mondriaan

Iedereen weet dat het in schilder- en beeldhouwkunst gaat om de uitbeelding van het eigenlijke van kunst en niet om de voorstelling waarin dit gekleed is. Maar niet iedereen is er van overtuigd dat dit eigenlijke uitgebeeld kan worden enkel door de onderlinge verhoudingen van lijnen, kleuren of vormen, dus zonder een bepaald onderwerp.

Het eigenlijke van kunst is niet te omschrijven. Vandaar geeft een bepaald onderwerp, dat altoos min of meer omschrijvend is, een valschen of beperkten indruk ervan.

Het eigenlijke van kunst is hetgeen onze schoonheidsontroering uitbeeldt of bewerkt. Het is universeel en valt buiten onze subjectieve ziening. Hoe meer deze ziening is uitgesloten, hoe zuiverder de kunstuiting is. Alle ware kunst komt voort uit universeele bron. Zij komt intuïtief tot stand.

Het eigenlijke van kunst is de beeldende uitdrukking van het — evenmin te omschrijven — leven in al zijn volheid en rijkdom. De diepste gewaarwording er van is ten allen tijde „harmonie” genoemd. Harmonie is steeds als eerste kunsteisch gesteld. Zij wordt door het evenwicht der verhoudingen van lijn en kleur en vorm tot stand gebracht. De kunstenaar streeft naar dit evenwicht door het rythme der compositie. In deze is de verhoudingsbeelding, het rythme, hoofdzaak, terwijl de beeldingsmiddelen bijzaak zijn.

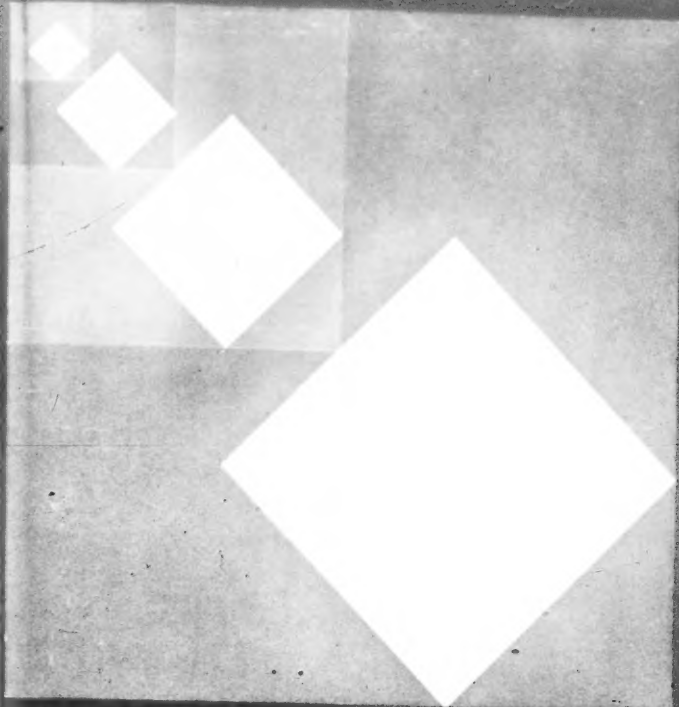
Het is duidelijk dat harmonie het meest zuiver benaderd wordt door de meest zuivere, d.i. meest klare beeldingsmiddelen. Vandaar is alle inkleeding in individueele vormen of

voorstellingen schadelijk aan de zuivere kunstuitdrukking. Niettemin, lijnen en kleuren scheppen noodwendig vormen. En dus blijft het, zelfs met de meest zuivere beeldingsmiddelen, steeds het groote vraagstuk alle vorming van individueele vorm op te heffen door voortdurende tegenstelling van lijn en kleur, d.i. door de verhoudingsbeelding.

De zuivering der kunst door zuivering der beeldingsmiddelen is dus steeds betrekkelijk. Evenwel is het een feit dat hoe minder de vormen van individueele aard zijn, hoe ruwer verder de kunstuitdrukking is.

De kunstcultuur, welke voert tot de zuiverste en meest werkelijke uitbeelding van het eigenlijke van kunst, moest noodwendig tot de „kunst zonder onderwerp” leiden. De vormen die deze kunst gebruikt kunnen we „neutraal” noemen daar zij geen beperkend karakter hebben. De geometrische vormen kunnen we ook daartoe rekenen door hun universeele uitdrukking. Als uiterste doorvoering van opheffing van individueele vorm kunnen de elkander rechthoekig snijdende lijnen genoemd worden. Want daar is het de snijding van lijnen die onvermijdelijk rechthoeken vormt. Op welke wijze de beelding zij, in kunst moeten de beeldingsmiddelen niet domineeren. Het is logisch dat de minst zeggende deze middelen dit het minst doen.

Als we de kunstcultuur in de opeenvolgende perioden nagaan, zien we dat zij een ontwikkelingsproces inhoudt op één doel gericht en dat zij dit doel al meer benadert. We zien



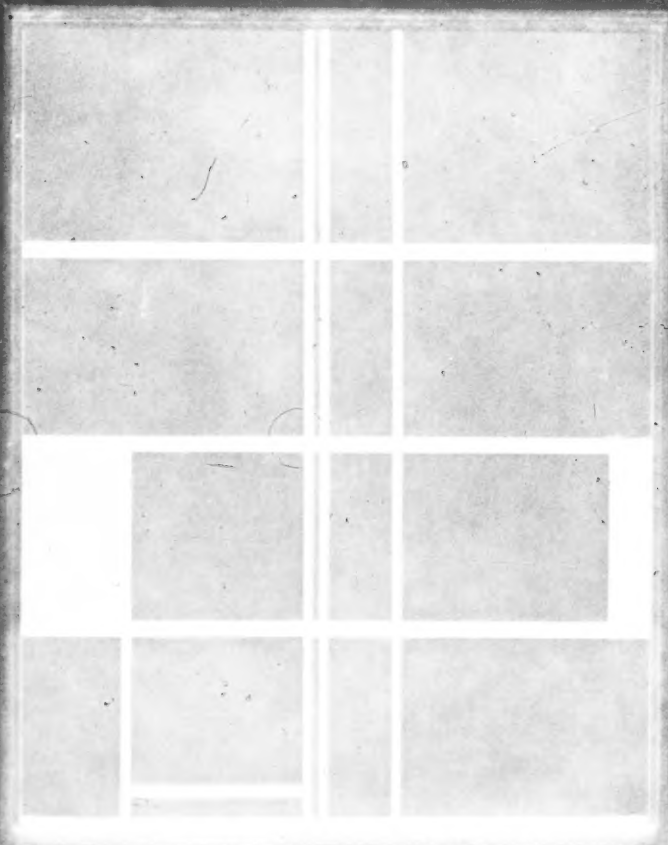
THEO VAN DOESBURG

vorm en kleur. We zien het natuurlijke modelée en de atmosfeer uit de beelding verdwijnen. We zien reeds abstracte vormen. Zoo zou men het decoratieve genaderd zijn, indien niet de diepte der uitbeelding de kunstuiting op het terrein van zuivere kunst gehouden had.

Na de genoemde vereenvoudiging en verstrakking der beelding ontstond het Cubisme dat meer consequent met de natuurlijke visie brak en de dingen in hun veelzijdigheid weergaf. Evenwel bleven de dingen nog gehandhaafd tot dat de non-figuratieve kunst, de kunst zonder voorstelling, deze vernietigde. We zien dus in de kunstcultuur een voortdurende verdieping: een gang naar meer objectieve, meer universele beelding — een komen tot meer klare uitbeelding van het eigenlijke van kunst.

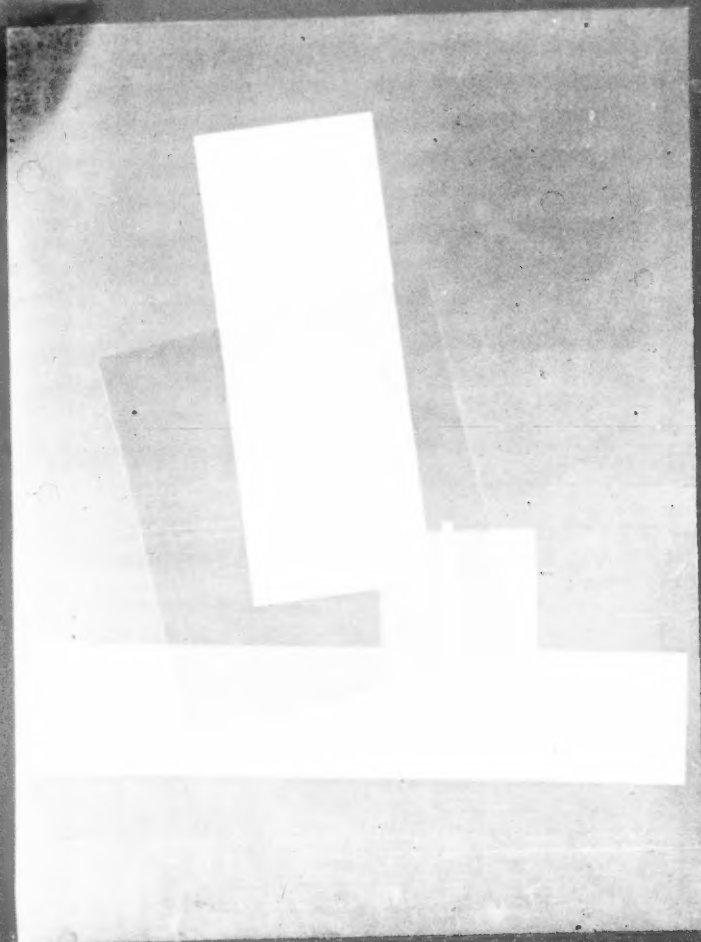
dus de redelijkheid van alle opeenvolgende kunstuitingen. De kunstcultuur toont ons eerst — tot op het Impressionisme — een constructie van natuurlijke vorm en kleur en deze tot op de hoogste trap doorgevoerd. Dan een destructie van deze beeldingsmiddelen tot en met het Cubisme. Vervolgens een destructie van de gedenaturaliseerde vorm en kleur. (Cubisme en non-figuratieve kunst). We zien een voortdurende verdieping der beeldingsmiddelen: een komen tot meer rechtstreeksche, tot een sterkere uitbeelding van het eigenlijke van kunst.

Hiertoe heeft de schilderkunst en de beeldhouwkunst de realiteit steeds meer of min vervormd. Tot op den modernen tijd bleef evenwel de natuurlijke visie der dingen min of meer gehandhaafd. Het Impressionisme was reeds een grooten stap op den weg der werkelijke natuurvervorming. Vele scholen gingen verder op den door het Impressionisme ingeslagen weg voort. Kort voor het Cubisme zien we een groote abstrahering van de natuurlijke



PIET MONDRIAAN

COMPOSITION 1936



L. MOHOLY-NAGY

Dat het mogelijk is alleen door lijn en kleur, in neutrale vorm een ontroerende schoonheidsuitdrukking te beelden, bewijst de bouwkunst van voorheen. Denken we slechts aan de grootsheid dezer kunst welke de schoonheid der traditioneele schilder- en beeldhouwkunst ver achter zich laat. Niettemin heeft zij een zeer subjectieve kant. Veelal komt het individueel gevoel sterk naar voren. Daarom is het zulk een verblijdend verschijnsel dat de nieuwe rationeele architectuur, gedrongen door de praktische eischen van dezen tijd en geleid door het nieuwe materiaal, de subjectieve gevoelsuitdrukking zoo goed als uitsluit. Hoewel zij om praktische en finantiele redenen geen „kunst” kan zijn, is zij veel nader bij universeele kunstuitdrukking dan de „bouwkunst” van voorheen. Want zij is nu, uit aesthetisch oogpunt, geworden zuivere

beelding van ruimteverbinding. Zoo is de nieuwe architectuur hoewel met de nieuwe schilder- en beeldhouwkunst. Zij onderscheidt zich alleen van deze doordat zij niet alleen de organische en praktische eischen doet voorgaan maar van deze uitgaat. Maar nieuwe architectuur, schilder- en beeldhouwkunst hebben de middelen gemeen waardoor het eigenlijke van kunst zuiver gebeeld kan worden.

Maart 1938

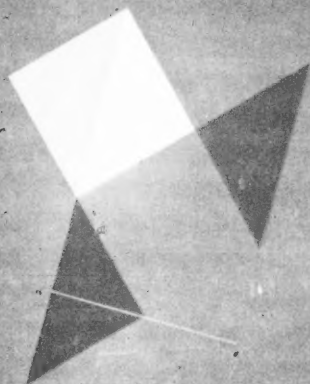
Abstract of Concreet? Kandinsky

De zogenaamde abstracte schilderkunst telt op dit oogenblik meer dan 25 jaren.

Dit feit op zichzelf alleen al, weerlegt een aantal „verwijten”, welke deze schilderkunst



C. DOMELA-NEUWENHUIS
BAS-RELIEF POLYCHROME 1937



F. VORDEMBERGE-GILDEWART
(80 × 100 cm.)

(1935)
Composition No. 91

in het bijzonder in den beginne van alle kanten met veel temperament is gemaakt. Ik wil hier slechts het meest belangrijke ver- wijt bespreken. Er werd nl. beweerd (wat ook heden nog veel voorkomt), dat de uit- drukkingsmiddelen van de abstracte kunst zoo beperkt en zoo snel uit te putten waren, dat deze kunst het doodsoordeel over zichzelf uitsprak. Daarom werd de abstracte schilder- kunst herhaaldelijk ten grave gedragen.

Een gebrek aan uitdrukkingmogelijkheden? Dat zou heel erg zijn! Op deze plaats kan ik de theoretische weerlegging van deze bewe- ring achterwege laten. Waarom zouden we theoretiseeren, terwijl we deze tentoonstelling in het Amsterdamsche gemeentemuseum voor onze oogen hebben?

Deze tentoonstelling spreekt niet met woor- den, maar met daden en bewijst, dat de ab- stracte vorm na iedere „graflegging” steeds en steeds weer aan kracht, wijze van uitdruk- king en onbegrensde mogelijkheden toenam.

Uitdrukkingmogelijkheden!

Wat kan en moet de kunst in het algemeen en de schilderkunst in het bijzonder tot uit- drukking brengen?

Een gecompliceerde vraag, waarop het ant- woord eenvoudig is. Bij ieder echt nieuw werk, ontstaat een nieuwe, nimmer bestaand hebbende *wereld*. Dus is ieder echt werk een nieuwe ontdekking; naast de reeds bekende werelden wordt een nieuwe, tot dusver on- bekende wereld ontdekt. Daarom zegt ieder echt werk: „Hier ben ik!”

Aan de tijd zou de vraag gesteld moeten worden, *hoe* (een vormvraag!) een realistisch, een naturalistisch, een kubistisch, een surrea- listisch werk (telt U s.v.p. de overige „ismen” er maar bij) in vergelijking met een abstract werk tot stand komt.

In ieder meer of minder naturalistisch werk



OTTO FREUNDLICH
(Hauteur, ca 1 M.)

DESSIN A LA PLUME
(1938)

wordt een gedeelte aan de reeds bestaande wereld ontleend (mensch, dier, bloem, gitaar, pijp...) en vervormd onder het juk van de verschillende wijzen van uitdrukken in den zin der kunst. Een teeken- en schilderkunstige „verwerking” van het „onderwerp”.

De abstracte kunst ziet van onderwerpen en het verwerken daarvan, af. Zij schept de vormen om zich uit te drukken zelf.

Hoe dit geschiedt, is een gecompliceerde vraag. Ik kan slechts één ding zeggen: naar mijn overtuiging, moet deze scheppende weg een synthetische zijn. D.w.z. het gevoel („intuïtie”) en het hoofd („berekening”) werken onder wederkerige „contrôle”. Dit kan op verschillende wijzen geschieden. Wat mij betreft, prefereer ik, tijdens het werk niet te

„denken”. Het is niet geheel onbekend, dat ik wel eens iets aan theoretische kunstaangelegenheden gedaan heb. Maar: wee den kunstenaar, die zijn „inneres Diktat” tijdens den arbeid „kopfmässig” stoort.

Zoo stelt de abstracte kunst naast de „reële” wereld een nieuwe, die naar het uiterlijk niet met de „realiteit” heeft te maken. Innerlijk echter is ze onderworpen aan de algemeene wetten van de „kosmische wereld”.

Zoo wordt naast de „wereld der natuur” een nieuwe „wereld der kunst” geplaatst... een even reële wereld, een concrete. Persoonlijk prefereer ik het dan ook, de zoogenaamde „abstracte” kunst, *concrete kunst* te noemen.

Parijs, Febr. 1938

De ontwikkeling van de nieuwe plastiek

Gorin

Hoever men ook teruggaat in de kunstgeschiedenis, vanaf de eerste schilder- en beeldhouwwerken der holbewoners, tot aan de werken der negentiende eeuwers, steeds kan men vaststellen, dat de voornaamste functie, het waarachtige doel der schilder- en beeldhouwkunst, niet slechts geweest is het afbeelden der werkelijkheid, het afbeelden van dieren en dingen, een illustratie der geschiedenis, een vertelling van het leven der koningen en goden, zooals dat plaats vond vanaf Egypte tot het einde der middeleeuwen, maar dat boven alles haar werkelijke functie bestaat in het ons verheffen boven deze werkelijkheid uit. Kunst op zichzelf is boven-werkelijk. Vanaf het begin der kunst, kan men bij alle kunstenaars het werken met zuiver plastische middelen, met lijnen en kleuren welke onafhankelijk staan van de afbeelding, vaststellen. Hun werken zijn ontworpen op een geometrischen basis welke achter de figuratie een waarlijk plastische architectuur vormt, in deze werken treft ons het litteraire onderwerp

niet meer, maar worden wij slechts bewogen door constante waarden, door die gelijkvormige wetten, welke hen door de eeuwen heen doen leven.

Het platte vlak van het schilderij, hetwelk tot aan de uitvinding van de perspectief werd geëerbiedigd, wordt door deze uitvinding een venster dat zich opent op een denkbeeldige ruimte, hetwelk de beschouwer nog meer verhindert om de werkelijke waarden der kunst te kunnen onderscheiden. Afgezien van eenige uitzonderingen vindt men slechts tegen het einde der 19e eeuw een waarachtige poging om de schilder- en beeldhouwkunstige elementen te isoleeren van een kunst die werd gebruikt voor commercieele, publicitaire of godsdienstige doeleinden.

Gelukkig komt er een groote revolutie, de fotografie en de cinema worden geboren, welke langzamerhand alle bestaansrecht aan het academisme gaan ontnemen. Vanaf dit oogenblik, kon de schilder- en beeldhouwkunst zich van alle figuratieve verplichtingen

bevrijden; de schilders kwamen voor nieuwe problemen te staan. De physica ontleedde de samenstelling van het licht hetwelk aan de schilderkunst een nieuwe basis gaf. Hierop had het impressionisme verder kunnen bouwen, het impressionisme bracht het echter niet tot een plastisch constructief werk, het voornaamste doel van de schilders hiervan bleef het licht en zijn uitwerking op de natuur.

Het is het fauvisme dat het uitgangspunt zal zijn voor de grootste reformatie die de schilderkunst ooit gekend heeft. De fauven, welke de perspectief verlaten, schilderen groote platte oppervlakken in zuivere en hevig tegengestelde kleuren, geen enkele wet, geen enkele constructie was bij het scheppen leidend, het onderwerp is slechts een voorwendsel tot hevige expressie. Door echter de waarde van het platte vlak in het schilderij te herstellen, brengt zij de schilderkunst tot haar werkelijk plan terug.

Op dat oogenblik openbaart zich het gigantische oeuvre van Cézanne hetwelk tot de orde roept, door opnieuw de eeuwige formules van constructie en plastiek te brengen, welke het de kunst mogelijk maakt, de tijd te overleven. Opnieuw treden architectonische wetten de schilderkunst binnen, de figuratie wordt naar het tweede plan gedrongen; de laatste doeken van Cézanne zijn bijna non-figuratief.

Het onderricht van Cézanne doet de cubistische beweging geboren worden die, terwijl ze de geometrisch-architectonische en plastische analyse der vormen voortzet, de non-figuratie bijna bereikt in een uiterst strenge constructie; een collectieve en anonyme arbeid tracht de opperste zuiverheid te bereiken. Maar langzamerhand wordt het individualisme weer herboren en de beslissende daad blijft achterwege.

Het is in Holland dat deze zal worden verricht, door de collectieve arbeid van eenige schilders en beeldhouwers. Het is in Holland dat, voor de eerste maal in de kunstgeschiede-



FERNAND LÉGER

nis, de schilderkunst zich bevrijdt van alle figuratieve formalisme; voor de eerste maal is de schilderkunst niets meer dan „plastique pure”, het schilderij is opgebouwd uit horizontale en verticale rechte lijnen en uit zuivere fundamentele kleuren, het is niets anders dan een constructie van zuivere, aesthetische verhoudingen.

Sedert het ontstaan van deze kunst, ontwikkelt zij zich in alle landen, het op deze wijze bevrijde kunstwerk kan de meest zuivere plastische expressie en de meest universele schoonheid bereiken.

De geëvolueerde mensch van de twintigste eeuw, de mensch van het nieuwe tijdvak der wetenschap en de machine en die een gezuiverde sensibiliteit bezit, deze mensch vindt in deze nieuwe zuivere plastiek, een geestelijk voedsel dat geheel in overeenstemming is met zijn spiritueele en menselijke cultuur.

Constructivisme

Georg Schmidt

(Uit de openingsrede voor de tentoonstelling van „Constructivisten”, gehouden in de Kunsthalle te Basel in 1937)

Evenmin als b.v. alle impressionisten het instrument der impressionistische techniek op gelijke wijze bespelen, doen de constructivisten het hunne. Integendeel, hoe nauwkeuriger men kijkt, hoe meer men met iederen naam afzonderlijk vertrouwd raakt, des te rijker, des te meer genuanceerd wordt het instrumentarium, dat zij hanteeren. Boven de ervaring van elk werk en elken kunstenaar uit ligt hierin het verrassende: de ervaring van een buitengewone veelvuldigheid der uitingsmogelijkheden binnen de grenzen van een zeer uniforme gezindheid — voor zoover althans de weegschaal fijn genoeg is, waarmee men deze dingen weegt! Want de gewichten, waar het bij deze kunst om gaat liggen in het gebied der milligrammen, niet in dat der kilogrammen.

Een van de beide groote pijlers, waarop geheel de constructivistische beweging rust vormen de drie, omstreeks 1870—1880 geboren *Nederlanders* Van Doesburg, Mondriaan en Vantongerloo, alsmede hun uitstralingen in de na 1900 geboren Ross, Gorin, Calder en Helion. De *Nederlanders* hebben het schilderij met de grootste zuiverheid als geduld vlak begrepen, en lijn en kleur als de middelen der deeling — en de plastiek als door vlakken begrensde lichamen. *Van Doesburg*, de jong gestorvene, heeft met expansieve kracht den overvloed van mogelijkheden beproefd, het schilderij uit vlakken en kleuren op te bouwen. Met een ongekende graad van geestelijke tucht en van zinnelijke sensibiliteit heeft *Piet Mondriaan* zich levenslang beperkt tot het onderwerp der rechthoekig geproportioneerde vlakverdeling. Aan geconcentreerde kracht is hij nauwelijks door een der levende kunstenaars geëvenaard. Mondriaan is thans vijf-en-zestig jaar en hij heeft voor de tentoonstelling wer-

ken gezonden, die aan spankracht niet bij de vroegere achterbleven. Maandenlang werkt Mondriaan aan een schilderij, tot hij het geheel in evenwicht voelt. *Vantongerloo* voegt de rechthoekige vlakken samen tot kubussen en laat ze volgens strenge statische wetten in de ruimte oprijzen — als dobbelsteenen, als staaf, als plank, hangend, staand, zwevend. De Engelse *Moss* heeft Mondriaan's aansporingen op persoonlijk gecultiveerde wijze voortgezet. In de plastiek van den Amerikaan *Calder* beleven wij het genoegen aan een ding, dat zich niet uit het evenwicht laat brengen. Van de *Nederlanders* zijn bijzonder intensieve invloeden van internationale afmetingen uitgegaan op huizenbouw, meubelconstructie, vervaardiging van gereedschappen en typografie.

Den tweeden grooten pijler der constructieve kunst vormen de omstreeks 1880 geboren *Russen* Liszitzky, Tatlin, Maléwitsch. Zij zoeken niet het rustende, maar het bewegende, niet het begrensde, maar het geopende. Het schilderij is voor hen niet afgemeten vlak, maar voorgestelde ruimte, de plastiek niet gesloten lichaam, maar innerlijke constructie: *Liszitzky's* constructies zijn gevormd uit de veelvuldige spanningen van lijn en vlak, vlak en ruimte, cirkel en rechte lijn, scherpen hoek en rechten hoek, en iedere richting tusschen horizontaal en verticaal. *Tatlin* bouwt zijn vermaarden toren uit spiralen en steunen. *Maléwitsch*, die eveneens reeds tot de dooden behoort, streeft naar de grenzen zoowel van het uiterst eenvoudige als van het uiterst veelvoudige.

Kandinsky en *Klee* mogen slechts met een klein deel hunner kunst tot de constructivisten worden gerekend. Twee plastici, die aan de *Russen* verwant zijn: *Pevsner*, die

met bijna sacralen ernst en met bijna barokke passie vormen elkaar laat doordringen, verlichten en ontbinden, en de Nederlander *Domela*, die in reliëfs vormen, kleuren en materialen met elkaar in verbinding brengt. Van de Duitscher *Vordemberge*, die, dichter bij de heldere Nederlanders dan de bewogen Russen, de eenvoudigste vormelementen — lijnen, staven, driehoeken, kwadraten — in de eenvoudigste relaties ordent.

En eindelijk *Moholy-Nagy*, in de probleemstelling dichter bij de Russen dan de Nederlanders, onuitputtelijk in het uitvinden van nieuwe optische middelen: begonnen met de meest elementaire contrasterende vormen en contrasterende richtingen, voortschrijdend naar steeds meer gedifferentieerde vormen en richtingen, en begonnen met de eenvoudige snijding van twee vlakelementen en voortschrijdend tot voortdurend rijkere vlakken-doordringingen in de denkbeeldige ruimte. En tenslotte *Sophie Taeuber*, wier zeer originele kunst men een vroolijke wetenschap zou willen noemen, zoo helder en zoo vroolijk zijn haar vlakke en reliefplastische voorstellingen, zoo nauwkeurig en zoo beheerscht.

Een niet gering aantal van scherpomlijnde



BARBARA HEPWORTH TWO FORMS IN PLANE WOOD
(90 cm. high) 1937

individualiteiten heb ik u althans mogen voorstellen — en het streven van al deze kunstenaars is in het algemeen niet op het belijden van hun persoonlijkheid gericht, maar op een objectieve, op een algemeen geldende optische taal — meer nog: op een algemeen geldende menselijke gezindheid. De fundamentele houding van hun kunst is: klaarheid, geordendheid, gezondheid, vroolijkheid. Indien zij daarmee in een tamelijk diepe tegenstelling geraakt met de zeer onklare, ongeordende, ongezonde, weinig genoegelijke omstandigheden van ons tijdperk, kan dat niet een argument tegen haar zijn — niet een argument tegen haar! De arbeid van de constructivisten behoort tot de meest opbouwende, het leven bevestigende, de toekomst blijmoedig tegemoetziende krachten, die in onzen tijd actief zijn.

Al mogen de constructivistische kunstenaars de verschijningsvormen der natuur ook niet meer als onderwerp der kunst erkennen, hun



H. ARP

CONCRÉTION HUMAINE (1933)

kunst is er des te dieper om gefundeerd op de gehoorzaamheid en de liefde ten opzichte van de natuurwetten. Losgemaakt van de gebondenheid aan de verschijningsvormen der natuur en gebonden aan de natuurwetten geeft deze kunst den uitvindenden en vormenden geest, de scheppende fantasie de grootst dankbare vrijheid.

Van den toeschouwer echter verlangt deze kunst drie dingen: voortdurende verfijning der zintuigen, blijmoedigheid en helderheid van geest. En dengeen, die bereid is, haar taal te leeren, geeft zij deze drie dingen, die het kostbaarste zijn, dat wij kunnen hebben, met rente terug: verfijning der zintuigen, blijmoedigheid en helderheid van geest.

Hebben wij nog behoefte aan kunstenaars?

Dr. S. Giedion

Een algemeen verbreide opvatting.

Het leven is zoo rijk aan uitdrukkingsmogelijkheden geworden, dat de kunst meer of minder haar zin verloren heeft en door het leven wordt geabsorbeerd. Film, photo, radio, techniek, moderne civilisatie, stellen zich op haar plaats. Waartoe nog kunstenaars?

Allerlei feiten bevestigen deze opvatting.

Afgezien van eenige uitzonderingen kan de ernstige kunstenaar niet meer van zijn werk leven. Hij wordt met den linker- of met den rechterhand zakenman of hij heeft een maecenas. Deze groote maecenas is tegenwoordig samengesteld uit een half dozijn kleine maecenassen. Het kan niet worden geloofd, dat de kunstenaars armoelijders zijn en daarom in elk geval voldoen aan een zeer verbreide opvatting: de kunstenaar moet honger lijden, indien hij iets zal willen voortbrengen! (Dit ethische alibi klopt echter heelemaal niet).

Een andere opvatting.

Wij zijn niet voor primitieve levensvormen, wij houden van de moderne civilisatie. Deze laatste is een van de weinige eerlijke uitingen van ons wezen. Zij is een deel van onszelf. Echter is zij niet alles. Men heeft het wezen van de techniek, van het verkeer, van de moderne dingen uit ons dagelijksch leven gedurende langen tijd niet begrepen, omdat de taal welke ons hun wezen moest ontsluiten

ontbrak. Het gevoel omvatte ze niet, wist er geen weg mede, daar de kunst — de officiële kunst — het contact met het leven, dat deze civilisatie uit zichzelf voortbracht, verloren had.

Er bestaat geen ontwikkeling, die zonder deze geleidende en vormende stem, welke men kunst noemt, zou kunnen leven.

Kunst? Gevoel?

Men heeft behoefte aan uitingen — aan scheppingen, die *schijnbaar* geen ander doel dienen, dan het gevoelsleven te vatten. Iedereen heeft een ventil — een uitlaat voor zijne gevoelens noodig. Dit ventil voor gevoelens van lust of onlust kan bestaan uit een simpel fronsen van het voorhoofd of een gegrom van wellust.

Met het fronsen van het voorhoofd is het niet uit, want gevoelens vervluchtigen niet direct. Zij leven voort. Zij accumuleeren. Derhalve verlangt elk mensch naar een omgeving, die symbool of spiegel van zijn innerlijke toestand is. Iedereen verlangt naar deze uitgebreide bevrediging. De een meer, de ander minder. Er is geen politiek systeem en geen enkele laag der maatschappij, die zonder deze symbolen zou kunnen bestaan. Er zijn ook pseudo-symbolen. Zij ontstaan steeds, indien het werkelijke gebeuren gemakshalve door een korstige valsche fassade worden bedekt.

De geschiedenis van de 19e eeuw is de ge-

schiedenis van de pseudo-symbolen. De gevolgen daarvan zijn duidelijk zichtbaar: voor al hetgeen uit de diepten van onze tijd nieuw ontstaat, wat in het dagelijksch leven blijkt op te komen ontbreekt de innerlijke bevestiging — de richting gevende stem. De gevolgen: de machinerie slaat door en het leven verruwt.

De kunstenaar heeft het contact verloren.

Over het feit, dat de kunstenaar het contact met het groote publiek heeft verloren, heeft men niet van gedachten te wisselen. Iets anders is, aan wien de schuld.

De kunstenaar wordt verweten, dat zijn vormentaal niet meer algemeen verstaanbaar is. Wie heeft schuld? Kunstenaar of publiek? Er wordt beweert, dit contact ging verloren sinds men zich van het naturalisme afwendde.

Een kleine historische correctie.

Men kan vaststellen wanneer het contact tusschen het publiek en kunstenaar ophield. Wanneer? Met de opheffing van de gilden, met de „proclamation de la liberté du travail” van 17 Maart 1791, waardoor ieder het beroep kon uitoefenen, dat hem goeddunkte. Gelijktijdig met de (schijnbaar) volledige scheppingsvrijheid verloor de kunstenaar het natuurlijke contact met de maatschappij.



MAX BILL

CONSTRUCTION 1937

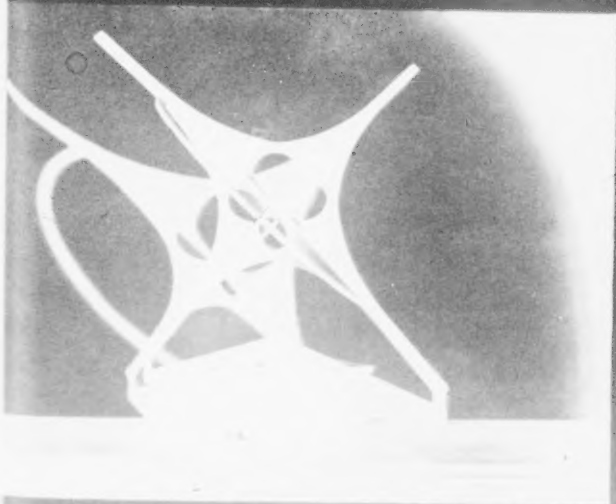
Opkomst van de industrie en bovengenoemd verlies van contact vallen samen.

Van dat oogenblik af is de kunstuitoefening verdeeld ten opzichte van het resultaat.

Bij den kunstenaar komt de vraag op: hoe ben ik verzekerd van den grootst mogelijken afzet?

De gevolgen: een kunst naar den smaak van het groote publiek wordt geboren, zooals naar ons weten de geschiedenis niet gekend heeft. Het is de kunst der Salons, der gouden medailles, der Prix de Rome enz. der regeeringen. Alles wat „het groote publiek” heet — rijk en arm — slikt het. De kleine burgerman en de arbeider hebben ten behoeve van hun betere gevoelens de drukken van die routinekunstenaars in hun kamers hangen; de adel, industrieelen en financiers de origineele stukken, die zij, wanneer het om hun lievelingen gaat, elkaar voor honderden guldens per vierkante centimeter afhandig maken.

Dat is de kunst van de door het groote publiek verlangde kritiek, welke niets zag en ook niets wilde zien.



ELIE PEVSNER

Dit monsterachtige apparaat, dat kunstbedrijf van industriele afmetingen bleek in de gevolgen een reusachtige (niet) te zijn en een vergiftiging en een beneveling van de publieke smaak voor langen tijd tengevolge te hebben.

De stem van de meerderheid, die zoo luid was, dat zij al het andere overdonderde, bleek een groote drogrede te zijn.

Het publiek heeft het contact verloren.

Aan de eene kant een kunst naar de smaak van het publiek van onafzienbare afmetingen, aan de andere kant het werk van een half dozijn schilders en beeldhouwers op wier schouders al het onderzoekings- en ontdekkingswerk lag. Zij wisten — gedurende de geheele eeuw — dat in alles wat succes en bevestiging hunner resultaten aangaat, hun post hopeloos verloren was. Het recht op erkenning en waardeering, dat elk gewoon individu voor zijn werk mag opeischen, werd hen in de vorige eeuw en ook in onzen tijd bijna geheel geweigerd. Dat deze verschijnselen niet uitgestorven zijn, dat deze kunstenaars ten koste van hun eigen leven groote waarden hebben geschapen is alleen te verklaren uit het bestaan van het heroïsche in het leven, dat in iedere tijd andere vormen aanneemt! Uiterlijk leefden deze lieden in het grootst

mogelijke isolement. Voor het oogenblik verwijderd zich hun werk steeds verder van de smaak van het publiek, van de kritiek en van de groote verzamelingen. Zoo ontstond een type kunstenaar, wiens werk steeds meer dat van den uitvinder, den onderzoeker en ontdekker nadert.

Hoe minder de kunstenaar naar het publiek lonkt, des te eerder bestaat de mogelijkheid dat hij met die verborgen bronnen in contact komt waardoor elk tijdperk wordt bevrucht. Is er behoefte aan kunstenaars?

In een tijd, waarin het kunstenaarstype elke reden van bestaan schijnt te hebben verloren, zouden wij willen zeggen:

de kunstenaar kan eerder zonder het groote publiek bestaan, dan het groote publiek zonder den kunstenaar! Waarom?

Omdat de machinerie doorslaat en warm loopt indien een innerlijke bevestiging des levens als een richting gevende stem ontbreekt en het gevoelsleven niet op de juiste wijze wordt opgevangen.

Deze wisselwerkingen tusschen werkelijkheid en hare gevoelsymbolen zijn even zwevend als het functioneeren van het bewustzijn en zijn invloed op onze handelingen. Op het oogenblik echter, dat deze wisselwerking verstoord wordt, houdt de toerekenbaarheid van het individu op.

ABONNEERT U OP DE KRONIEK
VOOR HEDENDAAGSCHE
KUNST EN KULTUUR
ABONNEMENTSPRIJS f 7.50 PER
JAAR, LOSSE NUMMERS f 1.—
PROEFNUMMERS VERKRIJG-
BAAR BIJ DEN BOEKHANDEL
EN BIJ UITGEVERSBEDRIJF
DE SPIEGHEL - AMSTERDAM